

Plurais



Virtual

Universidade Estadual de Goiás

Unidade Universitária de Ciências Sócio-Econômicas e Humanas de Anápolis

O passado esteticamente materializado: possibilidades cênicas na obra de Jorge Andrade (1922 – 1984)

Sandra Rodart Araújo¹

Submissão: 20/02/2014

Aceite: 22/4/2014

Resumo: O artigo tem o intuito de investigar a obra do dramaturgo Jorge Andrade (1822-1984), essencialmente os textos teatrais publicados no volume “Marta, a árvore e o relógio”. Assim, a investigação acerca da obra do autor se fará a partir de escolhas que privilegia o trato com as peças teatrais escritas na década de 1960. O embasamento desta proposta não se deveu, pelo menos não em um primeiro momento, ao tempo histórico da escrita das peças, mas às temáticas que perpassavam todas elas.

Palavras-chave: dramaturgia, Jorge Andrade, passado

Abstract: The article aims to investigate the work of playwright Jorge Andrade (1822-1984), essentially theatrical texts published in the volume “Marta, tree and watch.” Thus, research on the author's work will be done from choices that focuses on dealing with the plays written in the 1960s. The basis of this proposal was not due, at least not at first, the historical time of writing parts, but the thematic aspects that pass all of them.

Keywords: drama, Jorge Andrade, past

“Nesta mistura de presenças concretas, até onde vai a realidade e começa a fantasia? E a realidade e a fantasia estão onde; no passado ou no presente? (...) Até onde um passado avança transfigurando-se em futuro ou este recua transformando-se em passado? Passado, presente e futuro não serão uma só realidade?”

(Jorge Andrade)

A discussão que se apresenta tem o intuito de investigar meandros da obra do dramaturgo Jorge Andrade (1822-1984). Os objetivos e hipóteses aqui lançados se organizam a partir de alguns textos teatrais publicados no volume “Marta, a árvore e o relógio”². Deste modo, as obras “O Sumidouro” (1969), “Rasto Atrás” (1966), “As Confrarias” (1969) e “A

¹ Doutoranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia. Professora do Curso de História da Universidade Estadual de Goiás – UNUCSEH/UEG. Correio eletrônico: sandrarodart@hotmail.com

² ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970. Os textos de Jorge Andrade constantes no volume “Marta, a árvore e o relógio” promovem uma interessante investigação da História do Brasil, ao longo da obra o autor recupera as discussões sobre a formação de São Paulo por meio das Bandeiras, do ciclo do ouro em Minas gerais e sua decadência, da emergência do café como produto central na economia brasileira e sua decadência e do processo de industrialização e progresso da sociedade pós 1930.

Escada” (1960), todas integrantes do volume; trazem por meio da metalinguagem o personagem escritor/artista/dramaturgo que ora se confunde com o próprio Jorge Andrade – como no caso de “Rasto Atrás” e seu *Vicente*, e ora apresenta a necessidade da busca da liberdade por meio da manifestação artística – como em “As Confrarias” com o personagem *José*. Se o tema da produção intelectual, em diferentes tempos históricos, mostra-se importante para o amálgama aqui escolhido, a forma como o dramaturgo empreendeu a investigação desta temática salta para o primeiro plano desta investigação. Interessa, fundamentalmente, compreender os mecanismos inerentes aos conceitos de História amplamente utilizados pelo autor nas suas voltas ao passado.

Neste sentido, a mobilização de conceitos, caros à História, são organizados por Jorge Andrade na vasta investigação feita, tanto no que diz respeito aos processos históricos determinantes da constituição do país, quanto daqueles constitutivos da sua própria memória individual, apontando inevitavelmente o encontro destes dois caminhos por meio de mecanismos conceituais e formais. Assim, as investigações do passado empreendidas por Andrade foram engendradas por meio de suas escolhas formais, sem dúvida o ponto alto destas experimentações foi na peça “O Sumidouro”, texto de fechamento da obra “Marta, a árvore e o relógio”.

“O Sumidouro” caracteriza-se pela “radicalização estética” empreendida pelo autor, onde a utilização dos elementos épicos foi essencial para a materialização artística dos conceitos históricos pretendidos. Ou seja, a hipótese central é a de que a experimentação estética elaborada em “O Sumidouro” é o que torna possível o mais bem acabado diálogo passado/porvir elaborado pelo dramaturgo. A volta empreendida por *Vicente* até o tempo histórico vivido por *Fernão Dias* e sua última Bandeira traz à tona um passado rico em possibilidades. Mas um passado visceralmente conectado ao presente.

Ao iniciar a contextualização dos documentos/textos teatrais pertencentes a este artigo são oportunas as palavras de Chartier ao pensar a prática historiográfica:

Sempre me pareceu que o trabalho de todo historiador está dividido entre duas exigências. A primeira, clássica e essencial, consiste em propor a inteligibilidade mais adequada possível de um objeto, de um corpus, de um problema. É por essa razão que a identidade de cada historiador lhe é dada por seu trabalho em um território particular, que define sua competência própria. [...] Mas há também uma segunda exigência: aquela que obriga a história a travar um diálogo com outros

questionamentos — filosóficos, sociológicos, literários, etc. Somente através desses encontros a disciplina pode inventar questões novas e forjar instrumentos de compreensão mais rigorosos. (Grifos nossos). (CHARTIER, 2002, p. 17-18)

A primeira das exigências apontadas pelo autor “a inteligibilidade (...) de um objeto, de um corpus, de um problema” propõe o seu pertencimento a “um território particular”. Neste sentido, a investigação da obra de Jorge Andrade a partir da escolha de um corpus, de um problema, insere-se no âmbito de uma História Cultural, o que aponta para a segunda das exigências elencadas por Chartier: o diálogo com outras disciplinas, essencialmente para a compreensão dos objetos artísticos, mostra-se crucial para o desenvolvimento deste tema. Em consonância com estas questões, o pensamento de Michel de Certeau pode ser esclarecedor, o autor entende a prática historiográfica conforme regras que lhe são próprias. Suas análises indicam que o ofício do historiador pertence a um lugar social, a uma prática e a uma escrita, que permeiam o trato documental. Nas suas palavras:

O que fabrica o historiador quando faz história? Para quem trabalha? Que produz? Interrompendo sua deambulação erudita pelas salas dos arquivos, por um instante ele se desprende do estudo monumental que o classificará entre seus pares, e, saindo para a rua, ele se pergunta: O que é esta profissão? Eu me interrogo sobre a enigmática relação que mantendo com a sociedade presente e com a morte, através da mediação de atividades técnicas. (Grifos nossos). (CHARTIER, 2002, p. 65)

Como dito, o artigo converge para essas prerrogativas e retoma, a princípio, a ideia de lugar social proposta pelo autor, aquele que “o classificará entre seus pares”. Nesses termos, uma observação que trata de objetos artísticos já carrega uma especificidade; nela, o lugar social denominado pelo autor se delinea a partir da História Cultural.

Deste modo, a proposta justifica-se pela afinidade temático-investigatória dos objetos artísticos, neste caso o trabalho com os textos teatrais do dramaturgo Jorge Andrade pode ser apresentado a partir de uma dupla importância. A primeira diz respeito aos temas e escolhas formais experimentadas pelo autor. O processo histórico/pessoal investigado por Andrade é fundamental pelo quadro histórico/psicológico de importantes momentos da História do Brasil.

Assim, a segunda importância coaduna-se na proposta deste texto, qual seja investigar o processo de criação do autor com vistas a compreendê-lo em um tempo histórico

determinado. A maneira como Andrade caminha pelos conceitos históricos, tais como seu entendimento da ideia de passado/presente e sua constante busca do entendimento dos processos do passado para a compreensão do presente, ou ainda por um porvir, são fundamentais na construção da sua dramaturgia. É interessante notar como, por meio de escolhas formais, o dramaturgo transpõe estes conceitos para o texto teatral. Esta herança Historiográfica está condicionada, sem dúvida, às questões teóricas que perpassavam o momento histórico de criação das obras, ou ainda às leituras da sua geração. Dentre estas leituras/heranças, as mais citadas pelo autor são as obras dos historiadores Caio Prado Junior, Sérgio Buarque de Holanda e do sociólogo Gilberto Freire.

A retomada do passado na obra do dramaturgo está condicionada aos elementos formais escolhidos por ele. O arranjo destes recursos no tratamento das questões do passado está inegavelmente próximo às prerrogativas de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1991), que ao compreender o passado como um momento rico em expectativas, aberto às revisões do presente. Neste sentido, sua dramaturgia apresenta não só um retrospecto histórico da sociedade brasileira, mas a maneira de um estudo historiográfico, Jorge Andrade percebe permanências, recuos, momento em construção, de fatos no passado e ainda a interferência daquelas escolhas históricas, nos desdobramentos do presente.

As propostas podem ser vislumbradas na escrita do seu romance autobiográfico “O Labirinto”, nesta obra o autor apresenta suas leituras, caminhos, e evidências da sua carpintaria teatral. Contudo, é preciso notar que a escrita do romance não foi anterior à produção dos textos dramáticos, sua edição acontece em 1978, bem depois da escrita das peças aqui analisadas. O Romance, publicado pelo dramaturgo em 1978 possui fortes traços biográficos (ou seria todo ele biográfico?), em fins da década de 1970 o autor estabelece um interessante diálogo com a produção da sua obra, principalmente com as peças escolhidas no volume “Marta, a árvore e o relógio”.

Os personagens criados, ao longo de duas décadas pertencem efetivamente ao caminho pessoal percorrido por ele. Não é possível separá-los dos “eventos reais” vividos. Na passagem que se segue é possível compreender a força dos personagens em avaliação *a posteriore* dos caminhos até ali;

Foi com a inabalável determinação de Fernão Dias que aprendi a encontrar o que procurava: O sentido de tudo! Compreendi com ele que não merecemos paz, se não procuramos até o fim. Eu estava preso

a um passado que me sufocava. Não pertencia mais ao mundo dele, nem me deixava pertencer a outro. Quando nos perdemos em nossa procura não enxergamos mais nada, nem os erros que começamos a cometer em nome dela. Em 1929, meu avô tirou o relógio da parede da fazenda, mudando-se falido para Barretos. Presenciei tudo! Foi quando comecei a procurar em toda parte e em mim mesmo. Aí nasceu o sentimento de mundo perdido, agora reencontrado. No fim de tudo, só vão restar meus filhos, Helena e meu trabalho. Poderei dizer: Olhei à minha volta, vi como as pessoas viviam, compreendi como tinham o direito de viver e escrevi sobre a diferença. (ANDRADE, 2008, p. 185)

Nesse sentido, realidade e ficção misturam-se, por toda a obra, compondo o caminho engendrado na sua longa procura. É como se o autor explicasse as suas procuras, encontros e desencontros detalhadamente a partir ora, da sua infância e juventude, ora na construção das suas personagens e, por fim, na junção do menino, moço e homem em elementos dramáticos. Assim, a análise do romance é um intenso mergulho nos mecanismos da memória experimentados por Andrade.

A partir das proposições elencadas, resta ainda a pergunta: quais os elementos teóricos mobilizados para organização deste *corpus* documental de forma que se mostre inteligível? A obra do historiador Roger Chartier apresenta elementos importantes para o diálogo com objetos artísticos. Por meio do conceito de “resignificação” o autor promove uma eficaz análise da arte em diferentes momentos históricos, além de compreendê-la por meio do processo da sua recepção. Em grande medida, os apontamentos de Chartier redimensionados para a compreensão da arte a partir de questões voltadas para o método histórico aproximam-se de autores que tratam da estética da recepção.

Por este viés, a obra de arte não carrega em si significados imutáveis; e, entendê-la depende também das formas de divulgação do momento em que é pensada e das formas materiais onde é apresentada (por exemplo, palcos e propostas cênicas distintas). A análise se inspira no estudo de autores que, ao refletirem sobre o trato com objetos artísticos, buscam conectá-los à historicidade de suas criações. A discussão de tais questões pode ser enriquecida se fundamentada no trabalho de Hans Robert Jauss, autor com maior projeção na década de 1970. Para ele, é imprescindível compreender a literatura segundo seu caráter estético e conforme sua função social: “a dimensão de sua recepção de seu efeito”.³ A contribuição de

³ O trabalho de Jauss não é o único a apontar uma inversão da análise da obra literária; seus estudos pertencem a um momento em que essas ideias fervem. O trabalho de Regina Zilberman localiza as correntes de debate sobre

Jauss reside em, naquele momento, voltar-se ao papel do leitor e entender as implicações dessa inversão.

E isso porque a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética. (ZILBERMAN, 1989, p. 26)

As transformações da recepção de uma obra de arte em diferentes momentos históricos são inspiradores para evidenciarmos outro aspecto dos processos artísticos. Ao retomarmos textos teatrais do passado, as seguintes questões continuam a nos rondar: o que justifica sua discussão no presente? Continuam atuais aqueles temas? Não seriam ultrapassados para os debates de hoje? Sobre estas questões, a obra de Reinhart Koselleck ao investigar o tempo histórico e suas determinações, por meio de rupturas e continuidades, nos oferece um profícuo exercício. Ao pensar os elementos comuns constituintes de uma mesma geração exemplifica com a produção do quadro de Albrecht Altdorfer “A Batalha de Alexandre”, pintado em 1528. Altdorfer apresenta “uma batalha decisiva para a história universal, a Batalha de Issus, a qual, no ano de 333 a.C., inaugurou a época helenística” (KOSELLECK, 2006, p. 21).

os diálogos acerca de estética da recepção e história; e evidencia as influências e os embates de Jauss, situando-os em meados da década de 1960. Ao explicitar-lhe o pensamento, Zilberman o retoma quando historiciza o aparecimento da estética da recepção: “situiu o movimento no quadro dos acontecimentos políticos e intelectuais da década de 60. Este período caracterizou-se, efetivamente, por transformações que afetaram a vida universitária, em particular, e a sociedade ocidental, de modo amplo, com consequências visíveis em vários setores, um deles sendo o das investigações literárias. Talvez o traço mais marcante dessa década tenha sido a revelação do ‘poder jovem’, a juventude vindo a constituir uma força política até então desconhecida [...]. Além disso, sua forma de agir provocou efeitos imediatos: mudou profundamente os padrões de comportamento e conferiu direções inusitadas à vida cultural”. Mesmo sem transformar as estruturas da sociedade capitalista, as consequências foram radicais, e “os cursos foram questionados a fundo, de que resultaram novos currículos e propostas originais para a educação superior”. In: ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989, p. 9–10. Como nos lembra Certeau, a criação de uma forma analítica não se desvincula das determinações da sociedade que a engendrou. “Cada época se pensa historicamente com os instrumentos que lhe são próprios.” No Brasil, esses estudos — segundo Zilberman — chegam em fins de 1970, e o autor Luiz Costa Lima é responsável por divulgar e estudar essas ideias, e também pela organização de livros que torna conhecido Jauss e também autores como Wolfgang Iser, Karlheinz Stierle, Hans Ulrich Gumbrecht e outros. Ver: LIMA, Luiz da Costa (org). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994. Dentre outros.

Contudo, esta representação é feita a partir dos questionamentos do seu presente (início do século XVI), e por isso ao,

“[...] contemplarmos o quadro na Pinacoteca de Munique, somos confrontados com mais um anacronismo notável: acreditamos ver à nossa frente Maximiliano, o último cavaleiro, e as hordas de lansquenetes da Batalha de Pavia. A maioria dos persas assemelha-se, dos pés ao turbante, aos turcos, que, no mesmo ano de composição do quadro (1529), sitiaram Viena, sem resultado. Em outras palavras, Altdorfer captou um acontecimento histórico que era, ao mesmo tempo, contemporâneo para ele. Alexandre e Maximiliano (Altdorfer pintou o quadro para este último) assemelham-se de maneira exemplar. O espaço da experiência nutria-se, portanto, da perspectiva de uma única geração histórica. (KOSELLECK, 2006, p. 22)

As questões apresentadas por Koselleck lançam luzes na análise da obra de Andrade, orienta a compreensão do tempo histórico, principalmente nos textos em que o dramaturgo traz à tona momentos de passados distantes, como por exemplo, em “As Confrarias”. Neste caso, por meio da ideia de liberdade o dramaturgo consegue propor uma síntese histórica entre passado e presente.

Caminhando por questões próximas, Jan Kott ao analisar a obra de Shakespeare a compreende a partir das continuidades mantidas nas várias gerações que o procederam. Neste sentido, a obra é vista como histórica e carregada de questões do seu momento, e é justamente esta historicidade que é familiar às outras gerações. O conceito de universal é, portanto, repensado pelo de obra historicamente compreendida.

O espectador contemporâneo, ao reencontrar nas tragédias de Shakespeare sua própria época, aproxima-se com frequência, de forma inesperada, da época Shakespeariana. Em todo caso, ele a compreende bem. Isso vale antes de tudo para as crônicas históricas. (KOTT, 2003, p. 98)

Como se vê, a organização do tempo histórico a partir das temáticas elencadas pelo dramaturgo é urgente na compreensão da sua obra. Sob estas perspectivas, a obra de Walter Benjamin será crucial para o entendimento dos mecanismos da memória e a ênfase na relação passado/presente utilizados por Andrade. A compreensão de Andrade sobre o processo histórico é assim evidenciada:

Durante a noite, espiei tudo: abri portas impunemente. Vi como pessoas que choram têm fome e sede, passando do riso ao choro, ou vice-versa. No quintal, sob a paineira florida, homens contam caçadas, discutem política xingando Getúlio Vargas: nenhum percebe o processo histórico que coloca meu avô no caixão pobre; como acabará colocando-os também. A maioria depende de moratória, não do governo, a do tempo inexorável. Ninguém se dá conta da morte de épocas e princípio de outras. Para eles, basta derrubar Getúlio e tudo voltará como antes: caçadas, festas matrimoniais que duram três dias, o fio de barba como assinatura, a palavra – a própria honra, leis agrárias ditadas pela sabedoria dos avós, crédito só para os do mesmo partido... e quem não era parente ou casado com um, era gentinha. (ANDRADE, 2008, p. 123)

Em outro momento;

[...] Alguém já disse – ou fui eu mesmo? – que a história procura os homens, tenta-os e eles acreditam que caminham no mesmo sentido dela. De repente, a história liberta-se e prova, pelos fatos, que outra coisa era possível. Os homens que eram seus cúmplices, acham-se, de súbito, na situação de instigadores dos crimes que ela mesma inspirou, pelos quais são condenados, e mais tarde redimidos. A história tem memória que se perde no fundo de todos os tempos. Nada é esquecido, nem mesmo uma folha que cai, muito menos o germinar de ideias. (ANDRADE, 2008, p. 129)

O dramaturgo empreende, portanto, questões teóricas complexas para a criação dos seus textos. Neles não se verifica uma concepção de história como sucessão de acontecimentos que pressupõe causas e consequências, ao contrário, a temporalidade é vislumbrada sob outras perspectivas. Esta “nova” temporalidade pode ser mais bem compreendida em Benjamin. O passado para o autor é entendido como encaminhamento de decisões que chegam ao presente; e o presente é resultado das práticas deste passado. Essa reflexão se embasa, sobretudo, nas “Teses sobre conceito de história”, que elegem como questionamento central uma crítica à ideia de progresso estabelecida pela sociedade ocidental. Segundo Benjamin, essa forma de pensar a história faz os acontecimentos se “embalsamarem” num passado que não se mostra ligado às práticas do presente. Ao contrário, busca empreender uma análise de compreensão do presente como resultado das lutas e dos encaminhamentos localizados no passado. A sua tese é fundamental para elucidar estas questões:

Há um quadro de Klee que se chama *Ángelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que se acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Esta tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1991, p. 226)

Ao mesclar elementos da memória individual e torná-los constituintes de uma memória coletiva o dramaturgo, por vezes, lança mão de termos como, por exemplo, “escavar suas origens”. Neste caso, Benjamin mais uma vez mostra-se elucidador para a compreensão do significado de memória:

A língua tem indicado inequivocadamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos do nosso entendimento tardio, igual a torços na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, que só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar o terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (BENJAMIN, 1991, p. 239-240)

Assim, o “escavar das origens” do dramaturgo coincide de forma instigante com a metáfora pensada por Benjamin. Os mecanismos da memória individual trazidos à tona na tentativa de compreensão do passado em função dos eventos do presente. Tendo em vista estas perspectivas, a inteligibilidade do corpus, do problema estabelecido por este tema não foi tarefa simples. A organização da obra do dramaturgo, aqui compreendida enquanto documento privilegiado de análise apresenta uma interessante característica: o volume “Marta, a árvore e o relógio” foi pensado e engendrado pelo próprio dramaturgo. É como se a escrita das peças, dentro de um longo período histórico, se organizasse por um só caminho, têm-se a impressão de uma peça única⁴. Logo, a proposta foi a escolha dos textos a partir de questões temáticas que os aproximassem; para isso o breve estudo foi pensado a partir de aspectos das peças: “A Escada” (1960); “Rastro Atrás” (1966); “As Confrarias” (1969); “O Sumidouro” (1969)⁵. A eleição destes documentos é inspirada pelas palavras de Certeau:

Em História, tudo começa pelo gesto de *separar*, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto. Este gesto consiste em “isolar” um corpo, como se faz em física, e em “desfigurar” as coisas para constituir-las como peças que preencham lacunas de um conjunto, proposto *a priori*. [...] (Grifos do autor). (CERTEAU, 2002, p. 81)

Feita as escolhas, em um primeiro plano o interesse é a investigação dos retornos ao passado empreendidos pelos personagens centrais, a partir de escolhas estéticas de Andrade, evidenciados principalmente nos três últimos textos. Também, interessa compreender a visão dialética do autor ao criar as “verdades” dos seus personagens. Assim sendo, ao pensar a

⁴ “A obra Marta, a árvore e o relógio” é composta pelas seguintes peças nesta ordem: *As Confrarias* (1969); *Pedreira das Almas* (1957); *A Moratória* (1954); *O Telescópio* (1959); *Vereda da Salvação* (1957-1963); *Senhora da Boca do Lixo* (1963); *A Escada* (1960); *Os Ossos do Barão* (1962); *Rastro Atrás* (1966); *O Sumidouro* (1969). Neste sentido, é preciso notar que a ordem estabelecida na obra não coincide com a data de produção dos textos. Sobre sua elaboração o autor assim se manifesta: “não é um volume com dez peças escolhidas ou teatro até agora, mas um livro que conta uma história, não em dez capítulos, mas através de dez peças teatrais. Portanto é a conclusão do ciclo, do painel paulista que eu me havia proposto a fazer; mais do que isso, é o resultado de dezenove anos de um trabalho que procurava alcançar um objetivo fundamental: compreender uma realidade e atuar nela”. In: SOUZA NETO, Juvenal. **Jorge Andrade: Um autor em busca de si mesmo**. Dissertação (Mestrado), ECA/USP, 1987, p. 77.

⁵ É importante notar que dentre as peças escolhidas duas não foram encenadas profissionalmente, são elas “As Confrarias” e “O Sumidouro”.

totalidade da obra de Andrade a discussão sobre o binômio passado/presente pode ser verificada, essencialmente, em *O Sumidouro*” escrito em 1969. O drama desenrola-se a partir do presente do personagem *Vicente*, dramaturgo angustiado com as questões que envolvem o seu ofício. O seu escritório torna-se assim, palco de toda a peça, desde as cenas do presente até as reminiscências do passado trazidas à tona no seu encontro com o personagem *Fernão Dias*. A “descida” aos meandros que organizaram e determinaram a última bandeira do personagem histórico é o ponto central do desenrolar da trama. Com estas palavras *Vicente* inicia o processo impingido ao seu personagem:

Vicente: Porque se trata de sua vida e precisa voltar dentro dela. Estou diante de você, porque voltei dentro da minha. Podemos vê-la, inteira, no instante de morrer.

Fernão Dias: Ver para quê?

Vicente: Para salvá-lo da mentira. Deseja viver só na imaginação de historiadores medíocres que pactuaram com toda sorte de injustiças? Compiladores que o apresentam como desbravador heróico, alargando fronteiras? Não é melhor viver na verdade? Mesmo que seja amarga?

Fernão Dias: Deixe-me com minhas pedras. Elas não prejudicam ninguém.

Vicente: É o que pensa.

Fernão Dias: (Levanta-se agitado, como se um pensamento horrível atravessasse sua mente) A árvore...!

Vicente: (Sabendo) Que árvore?

Fernão Dias: (Olha para cima) Estou embaixo dela há muito tempo. Conheço todos os seus galhos.

Vicente: Há muitas maneiras de se matar um filho. Permitindo que os meus sejam criados na mentira eu também estarei matando.

Fernão Dias: Você não pode mudar os acontecimentos.

Vicente: Mas posso interpretar. Volte para o seu lugar e represente seu verdadeiro papel. O que escolheu livremente. O que fazemos fica e a história é impiedosa. (Grifos nossos). (ANDRADE, 2008, p. 536/537)

A partir do exposto é possível perceber os caminhos propostos pelo dramaturgo. A investigação histórica apresenta um passado aberto em contradições, pronto a ser interpretado à luz do que o aflige no presente. Os elementos épicos ⁶ da peça foram fundamentais para a

⁶ Os usos de formas épico-narrativas, no caso de Jorge Andrade, não tem as raízes medievais do teatro católico de Ariano Suassuna. Corresponde, antes, às inovações da cena brechtiana, aliás, amalgamadas com certo caráter lírico-épico de feitiço expressionista, aquelas bem adequadas às indagações sociais e históricas e este, às sondagens psicológicas.” In: ROSENFELD, Anatol. Visão do ciclo. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 601.

materialização artística do passado interferindo nas questões do presente. A diluição dos tempos da ação e a não linearidade do texto são fortemente evidenciados pelos slides, referências e imagens cinematográficas. Os recursos trazem à tona um passado que vai sendo esmiuçado aos nossos olhos. Estes efeitos podem ser verificados também em “Rasto Atrás” em que o também *Vicente* procura ‘rasto atrás’⁷ seu próprio passado. Aqui, o personagem *Vicente* é colocado no palco em quatro idades aos cinco, quinze, vinte e três e quarenta e três anos (no seu presente). Desta forma, acompanhamos seus dramas simultaneamente ao seu reencontro com o pai e com ele mesmo. A rubrica a seguir informa, em um dos momentos de “Rasto Atrás” a presença dos *Vicentes*:

(As vozes vão se distanciando. A aparição de Elisaura é um pouco irreal. Quando Elisaura se aproxima, um frêmito percorre o corpo de João José. O garoto entra correndo e rindo, parando quando avista o pai. Logo depois, Vicente (23 anos), com camisa colorida e lança-perfume na mão, passa ao fundo e para, observando João José. Vicente (43 anos) entra examinando atentamente um livro. Vicente (15 anos) surge ao fundo, fantasiado de noiva, para e olha João José com expressão decidida, de desafio. João José passa as mãos na cabeça como se quisesse afugentar uma lembrança. Por alguns momentos João José parece cereado. Os quatro Vicentes, espreitando João José, vão se aproximando com expressão que é um misto de raiva, carinha e súplica de compreensão. A expressão evolui conforme a idade, atingindo o seu ponto mais exagerado em Vicente (15 anos). [...]) (ANDRADE, 2008, p. 509/510)

O autor torna o passado “vivo” no presente, com a volta dos outros *Vicentes*, assim, nesse “[...] processo de fusão e supressão dos tempos mercê do qual o público é por assim dizer forçado a experimentar a presença torturante do passado no momento atual.” (ROSENFELD, 2008, p. 615)

Os recursos cênicos na retomada/materialização do passado podem também ser percebidos em “As Confrarias”, a personagem *Marta* rememora passagens da atuação de seu filho *José* como maneira de não aceitar que sua morte foi em vão. Carregando o cadáver insepulto de *José* a personagem traz à tona momentos do passado imprescindíveis para a compreensão da trama desenvolvida naquele presente. A peça “As Confrarias”, escrita em

⁷ Esta expressão muito utilizada na peça e que lhe dá o título, é um termo usado nas caçadas. Quando o animal despista o caçador dando voltas rasto atrás. Esta explicação aparece tanto no “Labirinto”, quanto na própria peça.

1969, não chegou aos palcos, sua discussão por este motivo ficou restrita a leitura da obra. O que salta aos olhos na sua análise é a riqueza de detalhes, a quantidade de personagens e suas ambientações, ou seja, a qualidade formal e estética do texto é indiscutível.

A peça, ambientada nas Minas Gerais, na cidade de Vila Rica, em fins do século XVIII, narra a história de uma mãe que tenta em vão enterrar o seu filho. Assim, por meio da peregrinação de *Marta* na tentativa de enterrar *José*, a narrativa se desenrola. *Marta* bate às portas de cada uma das Confrarias Religiosas de Vila Rica, e com o seu pedido de sepultamento e a consequente negação por parte dos religiosos somos levados a entender o porquê *José* não encontrará facilmente um túmulo.

Este momento da história de Minas Gerais é marcado por um controle muito forte das ordens religiosas, cada um dos cidadãos da cidade tem filiação a uma delas, assim, as ordens reproduzem toda a hierarquia social daquele momento. Sendo assim, o autor faz menção a quatro ordens existentes em Ouro Preto: a *Irmandade do Carmo* (Confraria dos Brancos), a *Irmandade do Rosário* (Confraria dos Negros puros), *Irmandade de São José* (Confraria dos Pardos que aceita artistas, pintores, escultores, trabalhadores) e a *Ordem Terceira das Mercês* (mistura de negros, brancos e mulatos).

Ao longo da peregrinação de *Marta* a personagem começa por desvendar a trama, é por meio de suas lembranças que se conhece a história de *José*, seu filho, que era artista e não filiado a nenhuma ordem religiosa. Também a história de *Sebastião*, seu marido, pequeno agricultor que perde suas terras para o governo no momento em que se descobre ouro nelas. O caminho de *Sebastião* é o da não aceitação da perda das terras o que culmina na sua morte. Então, a história de *Marta* é marcada por duas mortes, sem sepultamento.

A trama é narrada entre o passado e o presente. No presente é descortinado todo o jogo de interesses das Confrarias religiosas. Por meio dos diálogos de *Marta* é percebido o jogo de interesses por trás de cada uma das classes representadas. Assim, a personagem se refere primeiro a Confraria dos brancos e depois a dos negros:

“(...) Uma confraria cativa em gargalheiras de sangue, de crença, de interesses, de leis, torna-se covil de tiranos. Não seria aqui que deixaria o corpo do meu filho. Os que estão aqui, para que servem? Para o respeito só de vocês. Nada mais!” (ANDRADE, 1897, p. 35/36)

“A única diferença entre vocês e o Carmo é a cor da pele. Escondem-se atrás dela, e só sabem se lamentar. O que geram seus pais é produto de venda, compra ou troca. Mas não fazem nada para acabar com isto. (Aponta)

Escravizam também por este ouro! São tão odientos quanto os brancos!”
(ANDRADE, 1897, p. 44/45)

No passado, a história de luta tanto de *Sebastião* (pela conservação de terras) quanto de *José* (um artista engajado) revela uma contestação ao *status quo* daquela sociedade. É interessante notar que a ideia de sepultamento de *José* é apenas um pretexto para que *Marta* desmascare o jogo político e de interesses das Confrarias. Em verdade, a peça é marcada pelo desejo de enterro que pretende não enterrar ou, pelo menos, não enterrar em nenhuma Confraria. “*Meus mortos não serão mais inúteis. Devem ajudar os vivos. Para que serve um corpo esquecido como galho de árvore... ou como laje!*” (ANDRADE, 1897, p. 43). Pois quando consegue quase convencê-los ao sepultamento ela escancara seus erros, fazendo com que eles as expulsem de suas Igrejas. Assim, *Marta* consegue mobilizar toda a cidade, que começa a se preocupar com a desordem estabelecida e não consegue mais esconder seus preconceitos.

Todos passam a querer dar abrigo ao morto, mas, *Marta* se recusa, e assim, cumpre o papel de não deixar que a morte de seu filho tenha sido em vão, ao contrário, sua morte serve para contestar a ordem vigente, questionar o ideal de indivíduo para a sociedade e pensar naquele indivíduo que não se enquadra nos valores estabelecidos⁸.

Como é percebido, *Antígona*, assim como *Marta*, questiona suas respectivas épocas, em nome de um ideal maior segue suas ideias e se arriscam em sociedades que não

⁸ O tema da morte sem sepultura é também recorrente na peça *Antígona* (441 a.C.) de Sófocles. A trama gira em torno da proibição de sepultamento do corpo de *Polinices*, por seu tio *Creontes*, como castigo pela luta empreendida contra seu irmão *Etéocles*. No desfecho da guerra entre os dois irmãos ambos morrem, *Creonte* ficando do lado de *Etéocles* dá somente a este um sepultamento digno. Contudo, *Antígona*, irmã dos dois mortos, não acata a ordem do tio e Rei *Creontes*, contrariando toda a sua sociedade e assim, colocando em xeque os valores da mesma, enterra o irmão. Para que se entenda o quanto a atitude de *Antígona* questiona os valores da tradição é preciso notar que o enterro é o principal caminho para a vida eterna e o conseqüente contato com os deuses tão esperado por aquela sociedade. Pois, este poderia ser o maior castigo empreendido pelo Rei e sua autoridade deveria ser respeitada. Assim, *Antígona* se vira para o Rei quando é descoberta em seu ato de insubmissão: “(...) e não me pareceu que tuas determinações tivessem força para impor aos mortais até a obrigação de transgredir normas divinas, não escritas, inevitáveis; não é de hoje, não é de ontem, é desde os tempos mais remotos que elas vigem, sem que ninguém possa dizer quando surgiram. E não seria por temer homem algum, nem o mais arrogante, que me arriscaria a ser punida pelos deuses por violá-las. Eu já sabia que teria de morrer (e como não!) antes até de o proclamares, mas, se me leva a morte prematuramente, digo que para mim só há vantagem nisso. Assim, cercada de infortúnios como vivo, a morte não seria então uma vantagem? Por isso, prever o destino que espera é uma dor sem importância. Se tivesse que consentir em que ao cadáver de um dos filhos de minha mãe fosse negada a sepultura, então eu sofreria, mas não sofro agora. Se te parece hoje insensata por agir dessa maneira, é como se eu fosse acusada de insensatez pelo maior dos insensatos.” In.: KURY, Mário da Gama. *Sófocles: A Trilogia Tebana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 40.

costumam perdoar tamanha insurreição. *Antígona*, mesmo fazendo valer seu propósito (enterrar o irmão) tem um fim trágico, é condenada a morte e antes que o arrependido tio pudesse chegar ao seu cativeiro suicida-se. *Marta* consegue alcançar seu ideal e sai impune continuando a propagar suas ideias. Mas, a impunidade não fecha as feridas da perda, e de alguma forma se aproxima o tempo todo no sofrimento com *Antígona*, pois assiste a morte do Marido e a do filho.

Quanto à forma de estrutura do texto, Jorge Andrade escreve uma trama distinta da de Sófocles. O plano passado e presente e as várias ambientações da peça fazem de *As Confrarias* uma quase inédita experiência estética e formal do teatro brasileiro. O texto dramático suscita questionamentos importantes tanto ao momento de sua escrita quanto às Minas Gerais do século XVIII: a morte sem sepultura, a questão da censura e da exploração dos governantes é retomada de forma magnífica através de textos clássicos como, por exemplo, nos diálogos de *Marco Bruto* e *Catão*, a condição e o papel do artista na profissão de *José* e a questão da terra na luta empreendida por *Sebastião*.

Diante de todos estes questionamentos levantados pela peça é bastante visível que o dramaturgo não falava apenas do século XVIII, Jorge Andrade acertava as contas com o seu presente refletindo sobre temas caros ao seu tempo como, por exemplo, o papel do artista.

“É no trabalho que compreendemos os outros. Quem se transforma em negro, em homem ou mulher, em judeu ou mouro, sente cada um como realmente é. Abandona seu corpo por outro. Esquece seus sentimentos e faz outros nascerem. Guarda em algum lugar suas ideias e ensina outras. Encontra em si mesmo sentimentos que são de todos. (...)”(Grifos nossos). (ANDRADE, 1897, p. 43)

Assim a relação passado/presente é essencial para se entender a obra do autor: É interessante notar como a preocupação histórica está presente nas obras de Jorge Andrade, ou seja, conhecer o passado porque o presente traz indagações. Para o autor a luta de emancipação humana está inserida no passado, presente e futuro, e a peça chama a atenção para o conformismo e desmobilização do povo e também para uma necessidade de luta nas diferentes épocas históricas, o que sutilmente carrega para o presente (para a década de 1960, data da escrita da peça) estes mesmos problemas: necessidade de conscientização, tirania de governantes etc.

“Sendo assim, torna-se importante recuperar a historicidade de *As Confrarias*, devolvê-las ao seu tempo de produção e apreender a leitura que a peça faz de um presente que notadamente se encontra desmantelado pela falta de liberdade política e de expressão. Enfim, vislumbrar qual contribuição para o debate que envolve a busca de soluções para os impasses impostos pelo Regime Militar.” (OLIVEIRA, 2003, p. 183)

Percebe-se que o autor ao trazer à tona questionamentos do século XVIII procura fazê-los não de acordo com uma memória histórica, ou seja, as questões postas em *Ouro Preto* neste momento eram os ideais de Conjuração liderados por Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes) e ao invés de retomar sua história o autor parte para a história das classes populares, é através das pessoas comuns que se desenrolam as tramas.

Sua preocupação histórica está pautada em não reproduzir uma história dos vencedores, mas em analisar/questionar a *Vila Rica* sob a perspectiva dos homens e mulheres comuns, pobres. O dramaturgo para desencadear sua trama cria personagens marginalizados daquele momento: o pequeno agricultor, o artista, a prostituta (representada por *Quitéria*, amante de *José*, e quem acompanha *Marta* o tempo todo na sua peregrinação). Jorge Andrade consegue investigar quem são as pessoas comuns que viviam naquela sociedade.

Mas é preciso notar que o autor não consegue se afastar dos temas privilegiados pela Inconfidência Mineira. Sobre este aspecto o trabalho da historiadora Rosângela Patriota é de fundamental importância para compreendermos tal questão, para ela:

“(...) a maneira como a discussão foi conduzida evidenciou que os temas que estruturam a reflexão são aqueles advindos da historiografia da Inconfidência Mineira. (...) Na verdade, quando Jorge Andrade propõe estabelecer um outro lugar para a discussão, o que se observa é que os temas que desencadeiam as situações dramáticas são os mesmos que norteiam as dúvidas: se por um lado, a proposta de Jorge Andrade propicia uma discussão com novas abrangências, de outro, não elimina os debates e as reflexões que propagaram as ideias e as propostas que orientam as abordagens sobre o tema. Evidencia a dificuldade em pensar uma perspectiva que elida os agentes sociais, que se tornaram vitoriosos no processo, bem como revela que o diálogo entre historiografia e arte é sempre tenso, contraditório e extremamente profícuo.” (PATRIOTA, 1996, p. 56-57)

Neste sentido, entender a estruturação temática de *As Confrarias*, é perceber a intenção do autor de recuperação de uma história que não seja a dos “vencedores”, e no que

diz respeito à investigação das classes populares daquele período o autor traça uma rica ideia na construção de seus personagens. Mas assim, como nos remete Patriota, não perde de vista a ideia do fato histórico tão arraigado ainda às nossas interpretações sobre o passado.

Neste sentido, a construção formal dos textos no intuito de rememorar o passado é uma constante nas três peças: “O Sumidouro”, “Rasto Atrás” e “As Confrarias”. Poderíamos compreender os personagens nestes textos, apresentados ora como narradores, como no caso de *Vicente*, ora assumem papel central como *Marta*, como assumindo a responsabilidade da análise do passado? Em outras palavras, poderíamos pensá-los como Historiadores? Dramaticamente assumem características que perpassam os três textos: voltam/utilizam-se do passado com olhos no presente, buscando intervir nos seus momentos históricos. Os personagens/narradores/historiadores por pertencerem à posteridade assumem uma postura distanciada, dispõe de informações acerca do processo histórico que os determinam como “privilegiados” na análise do passado, como aponta Rosenfeld:

Só um narrador, no caso encoberto, pode manipular dois níveis de tempo, fazendo com que as personagens vivam simultaneamente em ambos. Na dramaturgia tradicional em que não há esta possibilidade, as personagens avançam irremediavelmente para o futuro, como na realidade, inseridas no decurso linear do tempo, podendo apenas evocar o passado pelo diálogo, nunca cenicamente. (ROSENFELD, 2008, p. 614)

Portanto, o trabalho de análise dos referidos textos teatrais justifica-se, dentre outras questões, pela familiaridade com que o dramaturgo lida com os conceitos da História. Conceitos estes, concretizados a partir de elementos formais conscientemente elaborados para as cenas. Outro viés que perpassa os textos é sem dúvida a visão dialética pretendida por Andrade, este caminho foi explorado por Rosenfeld na análise de “O Sumidouro”: “[...], entretanto, a peça é sumamente dialética. A verdade de José Dias é apenas parcial, também as razões do pai merecem respeito: a verdade está no todo, como diria Hegel” (ROSENFELD, 2008, p. 616). Por esta via, na relação de *Vicente* e *José Dias* (“Rasto Atrás”), esta verdade dialética também se manifesta dolorosamente na fala da tia *Etelvina*:

Etelvina: Você disse bem: fizemos um saque contra a morte. Foi o que nos restou de tudo. Moramos numa casa, comemos em louças e bebemos em cristais que já não nos pertencem. Só temos o corpo.

Nossos vestidos de filhas de Maria, livros de missa, santinhos e os caminhos da igreja e do cemitério. Foi só isto que você e seu pai nos deixaram. Consumiu-se tudo numa incompreensão odienta. A sua verdade! A sua verdade é a nossa agonia. É tudo e todos desta casa. Você fez da sua inclinação o mesmo que seu pai, das caçadas: um meio de fugir para um mundo só de vocês. (ANDRADE, 2008, p. 31/32 32/33)

Em “As Confrarias”, mesmo que não se estabeleça conflito entre pai e filho a dialética das verdades pode também ser percebida. Ao relembrar a personagem *Marta* apresenta suas discordâncias em relação ao destino do filho, mesmo que no presente este rememorar sirva como orgulho pela força da luta que agora percebe em *José*;

José: E aqui? Estamos eu, a senhora e papai. Trancados também.

Marta: Com todo este espaço?

José: Para mim é como se fosse uma parede. Também ouço através dela sons que não sei de onde vêm. (*De repente*) Mãe! O mundo não é somente nós.

Marta: O meu é!

José: (Meio Perdido) Às vezes, sinto que todos nós temos que representar um papel.

[...]

Sebastião: Meu pai era faiscador. Eu gosto da terra. Deixe que ele descubra o que quer.

[...]

Marta: Porque deixar meu filho partir para um mundo que não conheço?

Sebastião: já pensou o que seria, se eu estivesse até hoje à beira de um rio fuçando o lodo? E se ainda estivesse no convento, desfiando contas de rosário? (ANDRADE, 2008, p. 491)

Deste modo, a justificativa de escolha da análise das peças encontra ainda um lugar comum: os personagens *Vicente* de “Rasto Atrás”, *Vicente* de “A Escada”, *Vicente* de “O Sumidouro” e *José* de “As Confrarias”, escritores, dramaturgo e ator carregam uma interessante proposta de “não pertencimento” aos seus lugares. Nos dramas este não pertencer se materializa de diferentes formas, mas pautada em um viés: a marginalidade do artista e a busca da liberdade.

Por fim, a proposta pretendeu estudar objetos artísticos para se encontrar com um passado recente e perceber como as discussões ali postas permanecem vivas, pois as gerações futuras apresentam os embates e as fissuras postos nesse passado e delas são desdobramentos.

Referencial bibliográfico

- ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ANDRADE, Jorge. **Labirinto**. Barueri, SP: Manole, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Escavando e Recordando. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Walter Benjamin, obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: Obras Escolhidas: **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo, T.A. Queiroz: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: A história entre certezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002, p. 17-18.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural, entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. SP, Vértice, 1990.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994. Dentre outros.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuições à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC Rio, 2006.
- KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- KURY, Mário da Gama. **Sófocles: A Trilogia Tebana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LIMA, Luiz da Costa (org). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MAGALDI, Sábato. À procura de “Rasto Atrás”. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- MAGALDI, Sábato. Um painel histórico: o teatro de Jorge Andrade, p. 659/660. In.: ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**.
- PATRIOTA, Rosângela. **As Confrarias de Jorge Andrade: uma interpretação da sociedade mineira do século XVIII**. In: Anais do X Encontro Regional de História da ANPUH/MG: “Minas, Trezentos Anos: Um Balanço Historiográfico” Revista do Dep. História/UFOP, n. 6 1996.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROSENFELD, Anatol. Visão do ciclo. In: ANDRADE, Jorge. **Marta, a árvore e o relógio**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOUZA NETO, Juvenal. **Jorge Andrade: Um autor em busca de si mesmo**. Dissertação (Mestrado), ECA/USP, 1987.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama burguês (século XVIII)**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2004.
SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880–1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

